Grandes escritores latinoamericanos

25 Juan Rulfo



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Lázaro Cárdenas y la reforma agraria", grabado de Luis Arenal (Tabasco, 1909-1985) en Estampas de la Revolución Mexicana. *Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se repartieron veinte millones de hectáreas productivas entre casi ochocientas mil familias en México, pero el proyecto de distribuir equitativamente la riqueza del país no se sostuvo. La literatura de Rulfo se hizo eco de la desolación de los más pobres, perdidos entre tradiciones de injusticia y revoluciones truncas, con una estética diversa de la que habían desarrollado escritores como Azuela y Asturias*



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Sylvia Nogueira

Colaboración Especial:
Mónica Dupuy
Elena Pérez de Medina

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Juan Rulfo

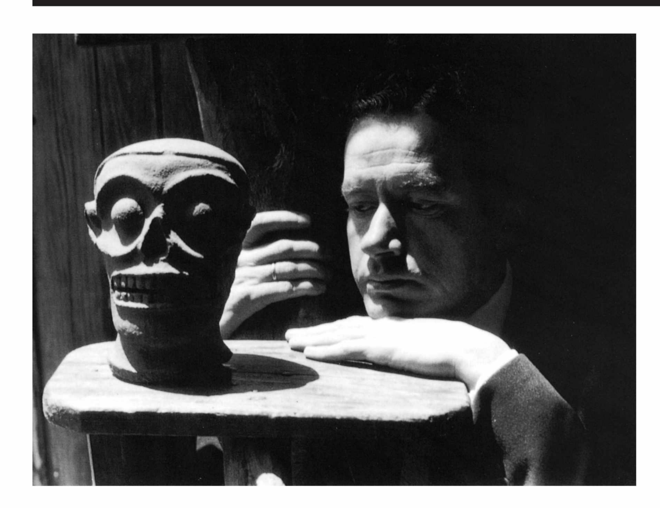


LA ESCENA AMERICANA



Manifestación de campesinos de 1956 en La Laguna, zona del desierto de Chihuahua. Las pancartas piden agua para los hombres de campo, para regar las tierras

El primer relato de Juan Rulfo que se publicó, "Nos han dado la tierra", apareció en la revista *Pan* en julio de 1945. Entonces estaba terminando el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), acusado por algunos de que el reparto de tierras no era auténtico, que el proyecto revolucionario inicial se abandonaba en aras de otro de modernización industrial que ignoraba al pueblo rural. En ese contexto, el escritor Juan José Arreola (1918-2001) y el crítico Antonio Alatorre fundaron la revista literaria *Pan*. Fue efímera (1945-1946), pero trasciende por la publicación de textos de Rulfo y Arreola. Estos dos mexicanos alcanzaron reconocimiento mundial por su renovación de la literatura latinoamericana: revitalizaron el regionalismo. El primero, con técnicas vanguardistas que afectan en particular la temporalidad de los relatos, que conjugan folclore local y mitos universales en una prosa que se aproxima a la lírica por momentos; Arreola, con obras como *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952) y *La feria* (1963), concede el primer plano de sus relatos a las metáforas y el humor, en un estilo que se juzga intelectualizado, metafísico y cercano a lo fantástico. El mérito de *Pan* lo comparte la revista *América*, que publicó fotografías de paisajes tomadas por Rulfo y varios cuentos suyos. Había sido fundada en 1940 por socialistas y atendió cuestiones como la educación, la seguridad social y la emigración de mexicanos, contratados como braceros por empresas de Estados Unidos; la incorporación del poeta Antonio Marco Millán y del escritor Efrén Hernández intensificó las secciones literarias de la publicación, que dio a conocer las primeras versiones de la mayoría de los cuentos de *El Llano en llamas*. Esos relatos estaban en consonancia con *América*, que divulgaba logros de centros científicos y académicos como los que se reunían en el Congreso Demográfico Interamericano o el Nacional de Historia. La prosa literaria de Rulfo, concentrada en dos libros (una antología de cuentos, *El Llano en llamas*, y una novela, *Pedro Páramo*), fue producida en pocos años (se publicaron, respectivamente, en 1953 y 1955) y después el escritor cultivó la fotografía de la cultura y la geografía de su país; produjo, además, textos no literarios (ensayos, conferencias, prólogos), que despliegan reflexiones políticas (como su adhesión a la Comunidad Latinoamericana de Escritores, que incluía a no hispanos –los brasileños, por caso– y excluía a los estadounidenses, acusados de no luchar por la libertad que buscan los pueblos al sur del río Bravo) o de matiz etnográfico. Se le preguntaba a Rulfo por su "silencio", por qué no creó más literatura después de 1955, interrogante al que respondía con fábulas (por ejemplo, la de que se habría contagiado de la reserva de indios y campesinos, que frecuentaba) o motivos pragmáticos como el tiempo que ocupa trabajar para mantener a la familia. La crítica, por su parte, a veces ha señalado en ese silencio cómo las sociedades descuidan a sus artistas, obligados a marginar su oficio para ganarse la vida; desde otra perspectiva, se ha asociado la doble vertiente de la escritura de Rulfo, la literaria –que ficcionaliza la oralidad de gentes no alfabetizadas– y la no literaria –más próxima a la política y la ciencia del "Tercer Mundo"–, con el desarrollo de la antropología que combate los discursos monológicos, los que quieren imponer un punto de vista único sobre el mundo. Esa antropología suele producir obras que, como la total de Rulfo, combinan la palabra culta del investigador con los testimonios de los sujetos que estudia, en general pertenecientes a comunidades ajenas o periféricas del "Primer Mundo". Todos estos juicios enriquecen la valoración del autor de *El Llano en llamas*, si se tiene en cuenta –como advierte Augusto Roa Bastos– que no colonizar el texto implica no tratar de asimilarlo a discursos, míticos o científicos, de las culturas más prestigiadas.

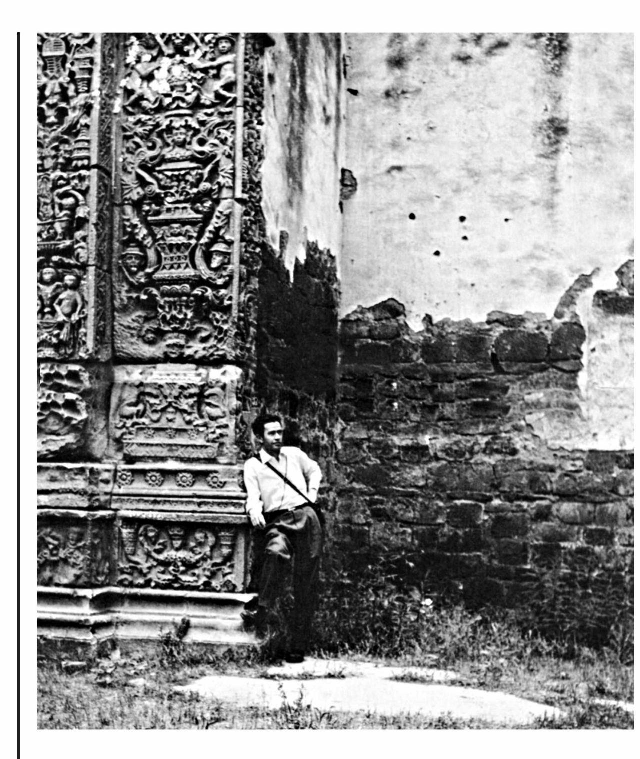




Rulfo sostuvo claramente la autonomía del arte. Una de las ocasiones en las que lo hacía era, según sus propias declaraciones, cuando le preguntaban sobre los referentes de sus historias y él contestaba con una mentira: que había tenido un tío que le narraba los cuentos y que, a su muerte, el escritor ya no tuvo qué contar

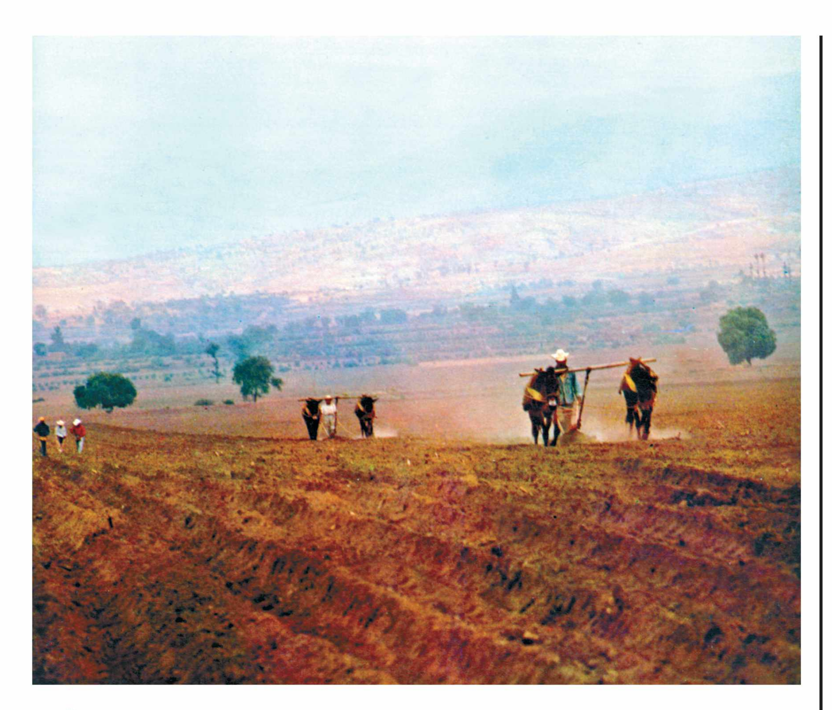
Juan Rulfo (Jalisco, 1917-1986) es hijo del agricultor Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y de María Vizcaíno Arias, hija de un abogado. El padre tiene unos potreros y algo de ganado en el pueblo de San Gabriel, zona pobre de Jalisco, golpeada por la violencia de la revolución. "La primaria la hice en San Gabriel, ese es mi mundo." Allí vive la familia con cierta serenidad afectiva y económica hasta que en 1924, cuando Juan todavía tiene seis años, el padre es asesinado. Guadalupe Nava, un vaquero del pueblo, lo mató cerca de un río, durante un viaje a Tonaya, por la espalda, a tiros, ebrio y rencoroso porque Juan Nepomuceno le había reprochado que el ganado de Nava invadiera sus tierras. Los Rulfo son particularmente arruinados por las luchas de los cristeros, una rebelión (1926-1929) de algunos estados contra el gobierno federal, provocada básicamente por un decreto con el que se restringía el poder de la Iglesia: "Una guerra estúpida. Guerra de matriarcado. Las mujeres incitaban a los hombres a defender 'la causa de Dios'. Y allí iban los hombres a matarse". En 1927 muere María, su madre. Los cuidados hogareños pasan a las manos de la abuela materna y poco después, a los diez años de Juan, él y sus hermanos son internados en un orfanato de monjas josefinas francesas en Guadalajara. En 1933, terminados los estudios básicos, Juan se propone estudiar Derecho en la Universidad de Guadalajara, pero las clases están allí suspendidas por conflictos políticos. El joven apela entonces a la Universidad Nacional, en la capital del país. Desiste de la abogacía por el fracaso en algunos exámenes del inicio de la carrera, pero asiste a clases y a conversaciones de bar que le interesan. En esa época, parte de su vida privada la dedica a escribir *El hijo del desaliento*, una primera novela que no logró publicar Rulfo y que él mismo juzgó en otros tiempos "un tanto convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. (...) parece que quería desahogarme por medio de la soledad en que había vivido (...) desde hace muchos años, desde que estuve en el orfanatorio". Empieza a trabajar en la Secretaría de la Gobernación, en una Oficina de Migración, y allí conoce a Efrén Hernández, autor de poesía, cuentos, ensayos, dramas; Efrén se convertirá en un amigo constante que siempre trata de evitar que Juan destruya sus escritos. La Gobernación traslada a Guadalajara a Rulfo, que es introducido a las tertulias que anima Arreola, uno de los que en los '50 eleva con sus obras la categoría del cuento entre los géneros de la literatura mexicana. El de Jalisco vuelve esporádicamente a San Gabriel, habla con campesinos hasta altas horas de la noche –según testimonia su hermano Severino–, compone cuentos sin comentárselo a nadie, hasta que entrega a la revista *América* "La vida no es muy seria en sus cosas", un cuento sobre una mujer que anima la tristeza por la pérdida de su esposo y un hijo con los latidos de otro que lleva en el vientre, pero que muere junto a ella por una caída accidental. Cuando Arreola y Alatorre intentan llevar adelante la revista literaria *Pan*, Rulfo les muestra "Nos han dado la tierra". Ellos incluyen entusiasmados el relato en el segundo número de la publicación y dan a conocer "Macario" en otro. Entre los amigos comienza a circular el reconocimiento de una escritura que se empecina en la creación de "una fresca sencillez soleada de tierra provechosamente llovida y por una hondura de visión poco comunes en nuestro medio literario", según anota en *América* Millán. En 1947, Rulfo se casa con Clara Aparicio, con quien tendrá una hija y tres niños; ese mismo año empieza su relación laboral con la empresa de llantas Goodrich Euzkadi, donde observa de cerca la mecanización del trabajo humano y todas sus implicancias. Empleado allí hasta 1956, Rulfo sigue escribiendo, viajando, tomando fotografías de su país. *América* le publica algunas, y más cuentos, mientras él va

preparando una novela. En 1953, el proyecto que había diseñado *América* de editar una antología de los relatos breves se concreta en *El Llano en llamas,* en Fondo de Cultura Económica. Entonces puede Rulfo ingresar como becario al Centro Mexicano de Escritores, del que llegó a ser asesor literario en 1961. Lo fundó la novelista norteamericana Margaret Shedd para apoyar con becas sostenidas por la Fundación Rockefeller la tarea de los literatos. En ese ámbito, donde los escritores debían leer y discutir sus textos semanalmente, Rulfo cumple con los requisitos de las becas que se le otorgan en 1952 y 1953 con partes de la novela que está ensayando. Una variante del inicio de ella aparece titulada como "Un cuento", en el primer número de la revista *Letras Patrias* en 1954, y se la presenta como fragmento de una novela inédita, *Una estrella junto a la luna*; otra sección es dada a conocer en la *Revista de la Universidad de México*, pero allí se consigna que el relato se titulará *Los murmullos*. Fondo de Cultura Económica le pide el texto y él entrega sus borradores, pensando que la editorial desea hacerse una idea de la obra para planificar su publicación. En 1955, el Fondo edita esa versión inicial como *Pedro Páramo*, reeditada posteriormente con revisiones de Rulfo, como sucedió con *El Llano en llamas*, que, en 1970, se reeditó con cambios en la selección de cuentos que componen el libro (entonces se incluyeron "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel"). En 1955 Alfredo Cravenna estrena el cortometraje "Talpa", basado en el cuento homónimo de Rulfo, quien en 1956 asume en Veracruz el trabajo oficial de promotor de la Comisión del Papaloapan, dedicada a la organización del sistema de riego. En 1958 crea, para la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), la colección de discos



Rulfo en la capilla de Tlalmanalco

"Voz viva de México", que registra testimonios de diversos autores y cuenta con uno de lecturas hechas por Rulfo mismo; en Televicentro, de Guadalajara, el escritor planea una colección de libros sobre la historia de Jalisco, para que la televisión los regale a los espectadores; prologa, en 1962, el texto de José Fernando Ramírez *Noticias históricas de la vida y hechos de Nuño Guzmán*, biografía del conquistador de Jalisco, "escrita hace más de un siglo" y que "todavía no ha sido superada". En 1964 se estrena el largometraje *El gallo de oro*, basado en una idea del autor de *Pedro Páramo* adaptada por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. A partir de *El gallo de oro* de Rulfo, el cineasta Arturo Ripstein filma en 1986 *El imperio de la fortuna*. En los '60 empieza el escritor a trabajar en el Instituto Nacional Indigenista. Al año siguiente, en la Comunidad Latinoamericana de Escritores, redacta la Protesta contra la invasión norteamericana de Santo Domingo y se estrena el mediometraje (que gana un premio al cine experimental) *La fórmula secreta*, sobre textos de Rulfo. En 1967 Carlos Velo dirige la filmación de *Pedro Páramo*, adaptada para el cine por Fuentes. Ya traducido a lenguas como el alemán, el inglés, el francés, el noruego, el danés, el italiano, el polaco, el portugués, en 1970, Rulfo recibe el Premio Nacional de Literatura de México y en 1976 ingresa como miembro a la Academia Mexicana de la Lengua. Hasta 1973 conforma el jurado del premio de novela de Seix Barral. Ese año Alberto Isaac estrena *El rincón de las vírgenes*, película basada en dos cuentos de *El Llano*, "Anacleto Morones" y "El día del derrumbe". En 1983, España le otorga el Premio Príncipe de Asturias y en 1987, al año de la muerte de Rulfo, F.C.E. publica sus *Obras* siguiendo las revisiones que desde 1953 el autor hizo y que, como sintetiza Sergio López Mena (quien estableció los textos y los anotó para la edición crítica de *Archivos*), distancian al Rulfo primitivo, el de los cuentos publicados en revistas, del de los libros, el que buscó la expresión esencial, la palabra justa o necesaria y hundió lo demás en el silencio.

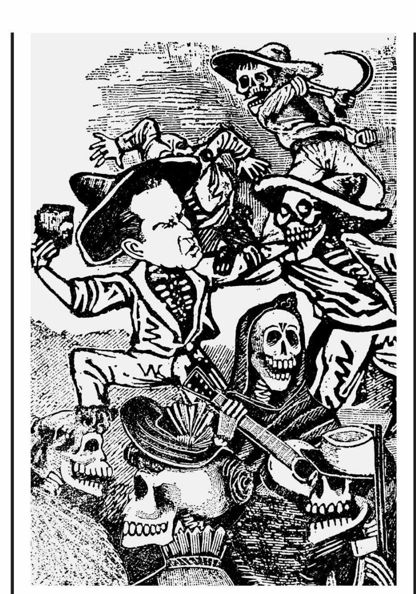


Las penurias del pueblo pobre, cuya situación no modificó la Revolución, suelen sintetizarse en los cuentos de Rulfo en el cuidado de uno o dos animales y en el polvo que levantan los pies en tierras donde nunca llueve

LA VIVA IMAGEN DEL DESCONSUELO

"Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. Buscar personajes a los que pudiera darles tratamiento más simple. Ese... ese de 'Nos han dado la tierra'", uno de los cuentos de *El Llano en llamas* que identifica la miseria de las campos infértiles con la pobreza de los campesinos cuyas esperanzas de que la revolución mexicana acabara con los latifundios fueron defraudadas. Las zonas provincianas, el sur de Jalisco, el Llano con mayúscula es retratado en el libro, dedicado "A Clara", como un mundo al que no llegan la modernidad, las conquistas de la revolución ni la justicia que equilibra los poderes desiguales de diferentes sectores sociales. Por el contrario, la reforma agraria, que no termina de realizarse, no hace más que dejar las tierras buenas en posesión de los más poderosos. Si un recién llegado quiere impulsar a unos pueblerinos a abandonar ese lugar donde no llueve, "donde anida la tristeza", asegurándoles que el Estado los ayudará, termina entendiendo que le digan "que no, que el Gobierno no tenía madre" y que "el señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría" ("Luvina"). A la injusticia de la sociedad que solo sabe castigar a los más débiles se suma la hostilidad de la naturaleza. Las promesas vanas de un gobernador que llega a una aldea tirada abajo por un terremoto solo para ser servido en banquetes son recordadas con ironías de los que no recibieron asistencia alguna para apuntalar sus paredes: "venía a ver qué ayuda podía prestar con su presencia. Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado" ("El día del derrumbe"). Las miserias humanas se alzan en *El Llano en llamas* de la circunstancia particular de México a la esencia de la tragedia clásica, de los mitos o los tiempos primitivos, reacios al progreso de la historia. Algunos revolucionarios prenden fuego a pueblos y se preocupan por amontonar dinero de los ricos; son en realidad bandidos que "no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear" y reflexionan que "era más fácil caer sobre los ranchos en lugar de estar emboscando a las tropas del gobierno" ("El Llano en llamas"). La marginalidad en que viven los alejados de los centros urbanos más ricos los hunde en una organización donde prima la antigua justicia de la venganza por mano propia, que instala una cadena eterna de crímenes, a veces apenas disimulada con máscaras de instituciones más civilizadas. Juvencio Nava ha abandonado a su familia y vivido escondido por décadas para huir de la condena que prevé le aplicarán las autoridades por haber matado a Don Lupe, que le había negado pasto para sus animales. Cuando finalmente es capturado treinta y cinco años más tarde, el coronel que lo ejecuta con ensañamiento no es sino el hijo de Don Lupe ("Diles que no me maten"). En esos mundos librados a su suerte, con dificultad se puede mantener y conservar una familia o la moral que inhibe el incesto, la prostitución. "Mi papá con muchos trabajos había conseguido a la Serpentina, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes", dice la voz aniñada que asume el relato de "Es que somos muy pobres", historia ambientada no en una tierra asolada por la sequía o el fuego revolucionario sino devastada por lluvias torrenciales que provocan crecidas de ríos e inundaciones. La violencia de los particulares que se imponen como caciques sobre los demás y burlan otras leyes más equitativas que la de la fuerza se sume en situaciones en las que se borra el límite racional entre la vi-

da y la muerte. En las explicaciones que recuerda haber intentado dar al difunto Torrico que fue su víctima, el asesino alude a los robos y las muertes cometidas antes por ese Torrico y su hermano: "ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que cuando el reparto la mayor parte de la Cuesta de las Comadres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos" ("La Cuesta de las Comadres"). Lo que distingue a los relatos de *El Llano en llamas* no son los temas en una literatura como la mexicana, que había desarrollado ampliamente el ciclo de la revolución, sino la técnica narrativa. "El hombre" puede servir de ejemplo de su estilo inconfundible. Ese título, tan genérico, reemplazó al de una versión primera del cuento, "Donde el río da vueltas", que señalaba el ámbito en que ocurre parte de la historia. Puede interpretarse que el segundo título opta por subrayar la equiparación de víctimas y victimarios en la barbarie de la violencia: un hombre sigue las pisadas del que asesinó a su familia por equivocación, en la oscuridad, pensando que lo mataba a él y así vengaba a su hermano, muerto tiempo antes a manos del ahora perseguidor. Mientras las acciones y los motivos de ellas igualan a los personajes de la historia y los caminos físicos y espirituales que ambos recorren, solo que en diferentes momentos, las voces de los protagonistas son confundidas en un diálogo singular que se extiende, restringiéndole el espacio al narrador en tercera persona que cita sus pensamientos. El perseguidor, que, según el narrador en tercera, "oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca" dice: "Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice





Collage de Lorenzo Amengual sobre reproducciones de José Guadalupe Posada

cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti". Los personajes no están ahora cara a cara, no pueden hablarse, pero en su intento de predecirse el uno al otro para capturarse o de consolar a los muertos amados, pueblan su soledad convirtiendo a los ausentes en los interlocutores de sus monólogos. La narración, en voz de los personajes, da vueltas sobre los hechos sin seguir linealidad cronológica alguna, hace saltos hacia el pasado y el presente, para caracterizar la obsesión vengativa de los personajes; el final de la persecución se sabe a través de la boca de un borreguero, si es que su declaración al "señor licenciado" que se la toma es verdadera. A la voz letrada del "señor licenciado" nunca le otorga ni una línea Rulfo, que limita su vocabulario al restringido de los campesinos. "Escogí a esta gente, que aparte de ignorante casi no habla."

OLVIDADOS DEL CIELO

Pedro Páramo es el padre de Juan Preciado, quien, después de la muerte de su madre, va a Comala con el propósito de encontrar a su progenitor: "El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro". La búsqueda de Juan, más ilusionado que deseoso de venganza, implica un reconocimiento de sus propios orígenes y un descubrimiento de la historia de Comala y sus habitantes, quienes también conforman sus raíces: entre ellos fue concebido. Cada uno de los diferentes personajes con los que se va topando en el camino le cuenta un fragmento del pasado y le explica algún aspecto del presente. Abundio Martínez, un arriero sordo que lo guía hacia la entrada a Comala y se declara uno de los hijos que Páramo tuvo con las mujeres del pueblo, le anuncia que el padre está muerto y que ya no vive nadie en Comala. Eduviges Dyada, una amiga de Dolores, le da alojamiento a Juan y le explica que él debería ser su hijo, porque en la noche de bodas de Pedro y Dolores, a pedido de esta, Eduviges tomó el lugar de su amiga en el lecho nupcial. Damiana Cisneros le confirma que fue ella quien lo cuidó al nacer. Este caleidoscopio de relatos, ya por sí mismo rico en perspectivas múltiples de la historia, se diversifica más cuando a esas narraciones se entretejen diálogos, como los que Juan recuerda de Dolores ("Me acordé de lo que me había dicho mi madre: 'Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte'"). A ese coro de ecos de diferentes tiempos se suman también las conversaciones que los de Comala sostuvieron en el pasado con los que abandonaron la aldea, ya fuera para instalarse en otra o para desistir de la vida misma; se perciben incluso diálogos y soliloquios de Pedro Páramo, como los que dirigía a Susana San Juan, la única mujer que el cacique de Comala amó y deseó auténticamente. Poco a poco se va revelando que en realidad todos están muertos, que Comala es un pueblo de fantasmas. Incluso Juan fallece y se encuentra compartiendo la tumba

con otra ánima, la de Dorotea, que le recomienda pensar cosas agradables porque van a pasar mucho tiempo enterrados: "me olvidé del cielo (...), cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora". Dorotea dirige la atención de Juan a los murmullos de la tumba cercana de Susana, y así se va despejando cómo la decadencia de Comala se asocia a las muertes que le dolieron a Pedro. El pueblo termina resultando una especie de purgatorio, en el que las almas se quedan a limpiar pecados, los del incesto (Juan pasa un tiempo en casa de unos hermanos que viven como esposos; se intuye un amor prohibido entre Pedro y Susana, que conserva su virginidad con enfermedades físicas y delirios), el parricidio (de Abundio), los asesinatos y las violaciones (como las de Miguel Páramo, el hijo maldito y protegido de Pedro). En el calor infernal de Comala (dice el arriero que las almas que van con el diablo vuelven al pueblo a buscar su cobija porque tienen frío en el mundo de los castigos) circula el padre Rentería, también víctima de los abusos de los Páramo, pero sometido como los demás a su poder: sus propios pecados no son absueltos en confesiones que intenta hacer fuera de Comala, para cuyas almas su ministerio se vuelve inútil.

La combinación audaz de realismo y vanguardias, de regionalismo y cosmopolitismo, de naturalismo y lírica en la prosa de Rulfo se intensifica en *Pedro Páramo*, texto que viene generando un amplio espectro de interpretaciones desde que se publicó en 1955. En un extremo, están los tópicos negativos que se atribuyen a parte de la crítica inicial de la novela: el texto carece de unidad, no tiene un argumento central, su composición es caótica. Por otro lado, se han desarrollado numerosas reflexiones sobre aspectos particulares de *Pedro Páramo*: ellas ilustran la capacidad de esa narración para generar diferentes lecturas. Algunas rastrean los referentes sociales de la obra y focalizan la transfiguración de pueblos reales en el Comala de ficción (nombre al que se asocia el sustantivo *comal*, disco para cocer comida); se concentran en la representación de creencias tradicionales y del poder tiránico del terrateniente, que lidera bandoleros, a veces conectados con acciones revolucionarias. Desde otra perspectiva, Octavio Paz y Carlos Fuentes son de los más reconocidos entre los que subrayan el carácter mítico de la novela, interpretada como una especie de *Odisea* (el hijo, suerte de Telémaco, Edipo y Orfeo, va en busca del padre perdido, como Telémaco); Juan es un hijo legítimo en busca de un paraíso perdido que contrasta con el infierno que encuentra. En una línea semejante, pero intentando no alejar el texto de las culturas de los mestizos pobres o las prehispánicas, se ubican quienes detectan en la novela alusiones a dioses como Quetzalcoatl y sus cruces al mundo de los muertos. Entre los que son atraídos por las relaciones que *Pedro Páramo* puede establecer con otros textos, se hallan los que asocian la obra con la *Divina Comedia* de Dante porque los personajes son sombras

TÓPICOS Y MOTIVOS

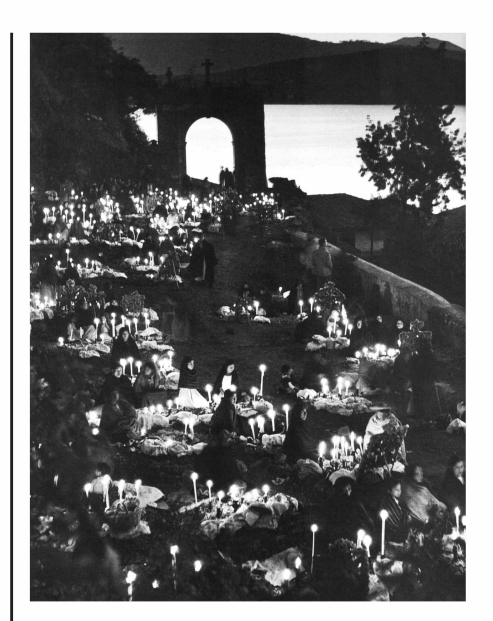
El revés de la hazaña

MÓNICA DUPUY

En "No oyes ladrar los perros", puede hacerse una lectura del canto II de la *Eneida* de Virgilio. Ese cuento de *El Llano en llamas* funciona como el opuesto del sentido y la estructura de la obra clásica. En esa parte de la *Eneida*, Eneas narra la última noche de Troya. Se le aparece Héctor, el héroe troyano muerto por Aquiles; el fantasma le recuerda a Eneas que debe huir y salvar de las llamas de Troya a los dioses penates protectores de la ciudad. El héroe vivo, entre llamas y enemigos, rescata los penates y presencia todo tipo de atrocidades. Ayudado por su madre, la diosa Venus, cumple con lo pedido por Héctor. Sale de Troya, le da los dioses penates a su padre mientras lo carga sobre sus hombros y, con su hijo de la mano, emprende el viaje. En el cuento de Rulfo, se narra la última noche de Ignacio. Su padre lo carga sobre sus hombros a duras penas. Ignacio es un criminal herido gravemente en un enfrentamiento. El padre, casi vencido por el peso de su hijo, le pregunta una y otra vez si oye ladrar los perros, único índice en la oscuridad de la noche de la vecindad de Tonaya, adonde necesita llegar para que curen al joven y poder abandonarlo. El padre lo ayuda para cumplir con su esposa, fallecida, porque para él su impiadoso hijo ya había muerto el día en que asesinó a su padrino. A las puertas de Tonaya, Ignacio muere.

Virgilio habla de la piedad; Rulfo, de la impiedad; aquel produjo un paradigma de la épica literaria que conecta a dioses y héroes; en el cuento, no hay divinidades que conduzcan las acciones, no hay héroes, no

heréticas que recuerdan su vida terrena y el recorrido de Juan por Comala permite acceder a una geografía semejante a la del infierno del italiano; el contrapunto entre fantasía y realidad de Rulfo es comparado al que elabora Kafka para sus mundos de angustiados o el mexicano José Revueltas al hurgar lo siniestro del alma de sus compatriotas; el abandono del orden temporal cronológico de los hechos narrados por el más subjetivo de los recuerdos, el fluir de la conciencia y las emociones permiten afiliar la literatura de Rulfo con la anglosajona, la de William Faulkner, James Joyce y Virginia Woolf. Otros se esfuerzan por describir la estructura de la novela, en la que anclan el logro más alto de Rulfo; discuten si la categoría del narrador es eficaz para descomponerla en partes: Juan Preciado parece en una primera sección estar hablándole al lector, hasta que este se da cuenta (por la explicitación del alma de Dorotea como destinataria de las palabras del muchacho) de que en realidad ha estado "escuchando" unos murmullos que no le están dirigidos; en ese marco de discusión, se señala que el fragmentarismo de la novela y el predominio del diálogo sobre cualquier tipo de narrador (ya sea en primera o en tercera) se caracterizan con más precisión vinculando el relato literario con técnicas cinematográficas que se rastrean también en los textos que Rulfo escribió para ser filmados, como los cortes temporales que pueden elidir años o el subrayado de los efectos de las acciones en detrimento del señalamiento de causas, típico en los relatos cronológicos formulados por un narrador omnisciente o un testigo. En esta historia de discusiones de la novela, puede insertarse todavía el lector que acceda a ella por primera vez o que la relea para gozar de cualquiera de sus ejes o de una combinación de ellos que le exija aguzar su atención y su memoria.





Cementerio de Janitzio en Michoacán. Los cementerios se consideran lugar de encuentro entre vivos y muertos. En México se hacen caminos de pétalos de rosas desde ellos hasta los hogares que los fallecidos habitaron y se les otorgan ofrendas para que coman y beban con sus familiares como cuando estaban en este mundo



hay hazañas, no hay peripecias; hay un solo viaje y es por una tierra desolada. Es más, ningún hecho extraordinario transforma o soluciona la historia. En el cierre de "No oyes ladrar los perros", Rulfo alude al penúltimo verso del Canto II de la *Eneida*: "No me ayudaste siquiera con esta esperanza", dice el padre de Ignacio; "y no se daba ninguna esperanza de ayuda", lamenta el hijo que carga a su padre en el poema clásico. Rulfo, al separar e invertir las acciones, transforma un reconocimiento del héroe (los dioses abandonaron a Troya, huyamos) en una falsa ilusión de milagro (el hijo despiadado se salvará y se irá lejos y así todos estaremos en paz). Rulfo no sólo cambia la estructura sino la índole del relato antiguo: en la épica, el piadoso hijo carga al anciano padre y a las divinidades protectoras; en el cuento de Rulfo, el anciano padre carga al impiadoso hijo que se "cargó" a su protector. En esta reversión propuesta por Rulfo, hay un elemento que a través de un narrador refleja no sólo a Virgilio sino a la épica misma: la descripción de la noche (o el día) como cliché y como visión de mundo, hombre y naturaleza ligados dialécticamente. La noche de Rulfo es semejante a la que acompañó a Eneas y a la Sibila al mundo de los muertos. Así la pinta el mexicano: "Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra"; así lo hace el latino "Iban oscuros bajo la noche sola a través de la sombra". Ignacio, como Troya, seguirá derrumbándose a través de los siglos y los libros, con otros nombres, con otros trajes, pero con la misma llama de la impiedad.



Visiones de belleza y responsabilidad

"La misión del fotógrafo es entregarnos objetivamente la verdad, ya sea cruel, hermosa o inhumana de una sociedad que todos hemos fatalmente construido a nuestro alrededor. Su obra es una demostración de nuestras culpas", define Rulfo en el catálogo de una exposición de fotografías de un egresado del Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, Nacho López, del que aprecia que "su trabajo está lleno de ternura y no intenta denigrar al hombre, sino hacernos ver de cuántas amarguras está hecha la dura vida. Así, al acercarnos a sus fotografías, quienes debemos sentirnos humillados, somos los creadores de tanta injusticia". Lo que observa el escritor en las fotos ajenas puede identificarse con los puntos de vista que él construye en su literatura, pero también en las imágenes que tomó de su país con su propia cámara. Varias publicaciones las conservan y comentan, por ejemplo, *Juan Rulfo. Letras e imágenes*, prologado por Víctor Jiménez, el arquitecto al que el escritor encargó el diseño de su casa de campo. En las fotografías del autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, que nunca terminó de escribir su novela *La cordillera*, se detecta otra exploración de la geografía y la historia de México. Su mirada rastrea la belleza construida por los hombres, las huellas de los seres humanos en el paisaje o las condiciones de vida que este impone, la historia que se hace presente en las costumbres y los ritos. Y él se inserta en esos mundos, con autorretratos, por caso uno en que se lo ve apoyado en columnas de una capilla de Tlalmanalco: de la parte que se ve de ellas, y en comparación con la imagen de cuerpo entero de Rulfo, se deduce la monumentalidad de la obra escultórica, plena de imágenes aborígenes. A veces, el escritor redactó anotaciones para sus fotografías que completan la percepción de la mirada con las de otros sentidos (para las del castillo de Teayo: "Desde esta altura se domina todo el valle. Abajo están los ídolos. Unos recostados, otros de pie, algunos tendidos sobre la tierra. Es ya media mañana y el olor de la yerbabuena silvestre sube penetrante hasta nosotros") o con la tradición ("La costumbre de los habitantes de esta región de pelear en las noches de luna dio origen al nombre de Metztitlán (lugar junto a la luna), una de las poblaciones más antiguas que existen en el país"). En las fotos de Rulfo tienen considerable presencia las huellas de los indios mexicanos: "es muy difícil entrar en su mentalidad. No, yo no tengo ningún personaje indígena ni he escrito sobre los indios jamás. Por eso los conozco mucho (...), tratándoles de adivinar o encontrar sus motivaciones es muy difícil, porque es otro mundo, sobre todo debido al sincretismo religioso en que viven. A ellos la conquista, la violencia de la conquista, les destruyó su religión y sus dioses, pero la imposición de otros dioses, de otra religión, nunca llegó a ser completa". Si la literatura de Rulfo y guiones como los de la película *El despojo* indagan la violencia de la que son objeto fundamentalmente los campesinos, sus fotografías retoman la del calor, la desolación, las erupciones de volcanes o las creencias que amansan a los mexicanos y las bellezas que, a pesar de todo, se pueden generar: "A mí las esquilas, las campanas, me dan alegría. Las danzas son bonitas. Allá tenemos muchas danzas, por ejemplo las que se bailan en Talpa, que son las danzas de los sonajeros. Es impresionante verlos".





Foto sacada por Juan Rulfo de una barda de iglesia

Los ecos de las sombras

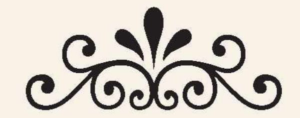
Augusto Monterroso llamó zorro sabio a Juan Rulfo por su reticencia en volver a publicar después de sus dos obras maestras. Octavio Paz afirmó que era el único de los escritores mexicanos que había entregado no una descripción sino una imagen. En la escritura personalísima de Rulfo con su sutil combinación de imágenes sonoras y visuales no puede dejar de notarse la presencia del cine que en México contaba con el genio de Gabriel Figueroa. La transposición de la manera en que el cine enseñó a percibir rostros, movimientos y paisajes, relacionar escenas y presentar elipsis temporales puede leerse en la construcción del tiempo y la organización de la narración tanto en *Pedro Páramo* como en los cuentos de *El Llano en llamas*. Aunque eximio fotógrafo, Rulfo evitó en sus relatos las descripciones estáticas porque supo aprovechar en su escritura el dinamismo de la imagen cinematográfica tanto en las comparaciones, por ejemplo en "El Llano en llamas", como en la mostración de lugares o de objetos. En una escritura en que predominan los narradores en primera persona, las pocas veces en que la tercera se hace cargo del relato es más una mirada que un saber, como sucede en el cuento "En la madrugada", que presenta la imagen en movimiento de la aparición paulatina de un pueblo bajo la luz del amanecer; o la luna que se intercala en el diálogo, en contraplano, en "No oyes ladrar los perros". La combinación de la voz del diálogo (oral) y la interior (recuerdo propio o de las palabras de otro que repercuten en la mente), que hace evidente la dimensión pasional y la selectividad de la memoria, es uno de los recursos preferidos por Rulfo para la configuración de sus personajes. Puede tratarse de un monólogo ("Macario", "La Cuesta de las Comadres"), un diálogo sin respuesta explícita del interlocutor ("Luvina"), una alternancia de tercera y primera ("El hombre"). El comienzo de este último cuento es característico del procedimiento de percepción cinematográfica que comentamos: "Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte. (...) Pies planos –dijo el que lo seguía–. Y un dedo de menos."

Pedro Páramo, novela organizada mediante la combinación de fragmentos de distinto tamaño con espacios en blanco, construye una especie de urdimbre en que constantemente se juega con los planos. Las escenas se relacionan paratácticamente (están yuxtapuestas) y predomina la inversión temporal sobre todo en la primera mitad en que aparece primero el efecto y, a la distancia, la causa posible. La primera parte de la novela está a cargo de la voz de Juan Preciado, mientras un narrador en tercera persona va introduciendo en una especie de contrapunto recuerdos de Pedro Páramo y escenas del pasado de Comala que tienen cierta relación con lo que, Eduviges primero y luego Damiana, le comentan. En oposición visual se intercalan, en bastardilla, las palabras de Dolores, su madre, presentes en la memoria del hombre. El camino aparece desde la perspectiva de la madre ya ubicada en Comala: "el camino su-





Elena Pérez de Medina es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y docente de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras y de Semiología en el Ciclo Básico Común, de la Universidad de Buenos Aires







"Día de los muertos" de Diego Rivera (1886-1957). En México, los vivos mezclan sus voces con las de los muertos, a los que quieren y extrañan, especialmente a través de los cantos que animan las danzas de sus festejos

bía y bajaba 'según se fuera o se viniera'". Juan Preciado ve y oye solo a quienes lo acompañan, luego es capaz de ir percibiendo otras voces hasta que finalmente se hace sensible a los ecos, después de la llegada de Damiana, precedida por la percepción de un par de gritos. Una vez muerto se encuentra con Dorotea, con quien comparte la tumba y a quien le está narrando su llegada. En el proceso pueden haber transcurrido entre uno y medio y tres días, lo que se deja percibir ambiguamente mediante el cambio de luminosidad desde el mediodía hasta la noche, aunque de pronto la tarde y el anochecer transcurren en sentido inverso. Es el acomodamiento del personaje a la temporalidad reversible, por estática, que pertenece a Comala y a los relatos, sin orden cronológico, de Eduviges y Damiana Cisneros, fijadas en una especie de purgatorio (Comala está "en la mera boca del infierno") donde, sin embargo, como explica Dorotea, las que deambulan no son almas en pena sino cuerpos sin alma. Un procedimiento recurrente y algo irónico de Rulfo consiste en elaborar elementos de las creencias populares invirtiendo su sentido.

En la segunda parte predomina la tercera persona, interrumpida por diálogos entre Juan Preciado y Dorotea. Lejos del procedimiento típico del narrador omnisciente, interviene para registrar como un objetivo que capta imágenes. Este narrador se hace cargo del tiempo histórico, que abarca una sucesión cronológica lineal desde 1881 (porfirismo, infancia de Pedro Páramo) hasta las postrimerías de la guerra cristera, alrededor de 1930 (su muerte). Los espacios en primer plano están cerca o en el interior de la Media Luna y el tiempo se acelera. Se trata de un universo degradado donde todo se corrompe por la fuerza del poder y del dinero (los revolucionarios resultan comprados, se tuerce la justicia en las demarcaciones de tierras o se consigue la salvación espiritual por dádivas para el padre Rentería), mientras la única resistencia es la locura de Susana San Juan.

Los sucesos exteriores (condensados en un breve diálogo entre el patrón y uno de sus subordinados) repercuten en Comala y contrastan con la presencia delirante de Susana San Juan, imposible para Pedro Páramo, quien triunfa en su espacio exterior de poder pero fracasa en la dimensión interior de sus deseos.

Poco antes de la muerte de Susana San Juan, se configura una escena nocturna que rememora la percepción cinematográfica: "Pedro Páramo miró cómo los hombres se iban. Sintió desfilar frente a él el trote de caballos oscuros, confundidos con la noche. El sudor y el polvo; el temblor de la tierra. Cuando vio los cocuyos cruzando otra vez sus luces, se dio cuenta de que todos los hombres se habían ido.".

De distinta velocidad es el penúltimo fragmento, protagonizado por Abundio Martínez, cuyo apellido Juan Preciado no había alcanzado a oír cuando se despidieron a la entrada de Comala. Desesperado por su miseria y la muerte de su mujer, llega a la Media Luna (donde solo quedan Damiana Cisneros y Pedro Páramo) para que lo auxilien: "¡Ayúdenme! –dijo–. Denme algo.". El narrador en tercera comenta: "Pero ni siquiera él se oyó. Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo. Por el camino de Comala se movieron unos puntitos negros.". La escena se corta, como en el cine, para pasar a otra: un plano lejano y general. Se salta a una tercera escena cercana con Damiana en el suelo, Abundio con un cuchillo ensangrentado y los hombres que, después, se lo llevan. Desde entonces Abundio está sordo, como se presenta a Juan Preciado en la primera parte.

Aunque las interpretaciones más frecuentes afirman que el asesinado es Pedro Páramo, podría muy bien pensarse que Damiana se interpone entre este y el cuchillo de Abundio, que la mata. También es posible que solo la haya herido para acallar su grito. Mediante las elipsis (omisiones de todo tipo, de causas, de palabras) *Pedro Páramo* construye una ambigüedad que sigue desafiando a los lectores atentos.



La travesía de la escritura

La transculturación o asunción de una cultura ajena como propia es un concepto que ha trabajado la antropología. En la crítica literaria ha tenido un impacto productivo en obras como *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama, quien estudia la escritura de autores como Guimarâes Rosa, Rulfo, García Márquez, Arguedas y Roa Bastos en tanto mediadores entre diferentes culturas (como las alfabetizadas y las analfabetas). El concepto puede seguir recortando ciertos aspectos de una literatura que se señala fronteriza respecto de la latinoamericana. Es el caso de Cristina García (La Habana, 1958), identificada como una de las escritoras latinas de Estados Unidos. En 1990 García abandonó el periodismo, se instaló en Los Ángeles y se dedicó a la literatura, a escribir poesía, cuentos y novelas. Ha publicado inicialmente en inglés para el público norteamericano, pero progresivamente la autora está más atenta a los lectores latinos: supervisa con cuidado la traducción de sus textos al castellano. Se siente bilingüe y bicultural y con sus ficciones indaga el contacto entre los sistemas culturales cubanos y estadounidenses, con cierta aspiración a intervenir en las representaciones que en el país del Norte se han cristalizado de América Latina y su literatura, para ella estancadas en imágenes de los exiliados de Fidel Castro o las ficciones del realismo mágico de autores consagrados como García Márquez. No se desvincula de esa tradición, la renueva, por ejemplo, con temáticas propias de las cuestiones de género que identifican perspectivas masculinas del mundo a las que intentan poner en diálogo con





El Paso es la ciudad fronteriza, cosmopolita y bilingüe más extensa a lo largo del río Grande, llamado río Bravo en el sector central, al norte de México. Conecta dos pueblos, a uno y otro lado del río, con puentes internacionales

versiones femeninas del pasado y del presente. *The Agüero Sisters* (*Las Hermanas Agüero*, 1997) relata fragmentariamente la historia de varias generaciones de una familia cubana y el pasado de la isla, desde su independencia hasta principios de los '90. Los relatos están en boca de diferentes personajes, técnica que García también emplea en su novela *Dreaming in Cuban* (1992; *Soñar en cubano*, 1993). Muy significativo es su tratamiento de los cuerpos, en particular en *Las hermanas Agüero*. Una de las muchachas, Reina, ha sufrido terribles quemaduras, cuya cicatrices va borrando con injertos de piel de otras personas, de diferentes razas y sexos, de vivos y muertos; su cuerpo materializa las tensiones entre blancos y negros en Cuba y en la diáspora cubana, entre hombres y mujeres, entre la vida material y la espiritual. La otra hermana, Constancia, crea en Miami una cosmética llamada "Cuerpo de Cuba", con la que sostiene que se puede comprar la belleza y la juventud. Lo que une a las dos jóvenes es la indagación sobre la dudosa muerte de su madre. Ella odiaba a su marido, Ignacio, que se apasionaba por la ciencia pero era capaz de recurrir a santeras para calmar su angustia cuando su mujer huía de su lado. La voz de Blanca, la madre de Reina y Constancia, se hace accesible a través de las citas, de los recuerdos que su esposo tiene de ella, y el relato de su vida queda enmarcado por su muerte y su cadáver, que se mencionan en el inicio y el cierre de la novela. Con otros muertos (incluso reducidos a cenizas), con otros cadáveres tan fragmentados como el relato, van reconstruyendo su historia personal las hermanas, quienes, en su búsqueda de la verdad sobre la muerte de la madre, encuentran no solo otras versiones de la vida de su progenitora, sino también descubren que no comparten un padre biológico. La estructura de narración detectivesca racional se diluye en *Las hermanas Agüero* con la magia que aporta el mundo de la santería al que ellas también recurren y a través de la cual se infiltra en el relato, restringida, la literatura latinoamericana, con sus tópicos, ligados a mitos universales de Telémacos e infiernos regionales de Preciados.

Antología

NOS HAN DADO LA TIERRA

"(...) No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar.
Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.
¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?
Hemos vuelto a caminar. Nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso. De haber llovido quizá se me ocurrieran otras cosas. Con todo, yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el Llano, lo que se llama llover.
No, el Llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada.
Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. Antes andábamos a caballo y traíamos terciada una carabina. Ahora no traemos ni siquiera la carabina.
Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado. Lo matan a uno sin avisarle, viéndolo a toda hora con 'la 30' amarrada a las correas. Pe-



"San Juan Coscomatepec o barranca de Jomapa" de Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). El cuadro representa una zona, si no estéril, de solitaria geografía accidentada

ro los caballos son otro asunto. De venir a caballo ya hubiéramos probado el agua verde del río, y paseado nuestros estómagos por las calles del pueblo para que se les bajara la comida. Ya lo hubiéramos hecho de tener todos aquellos caballos que teníamos. Pero también nos quitaron los caballos junto con la carabina.
Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos.
Nos dijeron:
–Del pueblo para acá es de ustedes.
Nosotros preguntamos:
–¿El Llano?
–Sí, el Llano. Todo el Llano Grande.
Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.
Pero no nos dejaron decir nuestras cosas (...)"

Juan Rulfo, *El Llano en llamas*. En: Fell, Claude (coord.), *Juan Rulfo. Toda la Obra*, Edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana del siglo XX, 1992

PEDRO PÁRAMO

"(...) –¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado, como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.
–Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
–Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.
–Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.
'Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...'
–Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. (...)
–Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?
–Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.
–¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes (...). Soy algo que no le estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupo muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?
–Siento como si alguien caminara sobre nosotros.
–Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (...)"

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. En: Fell, Claude (coord.), *Juan Rulfo. Toda la Obra*, Edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana del siglo XX, 1992

Bibliografía

DORFMAN, ARIEL, “En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo”. En: *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
DURÁN, MANUEL, “Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida”. En: AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
FARES, GUSTAVO, *Juan Rulfo. La lengua, el tiempo y el espacio*, Buenos Aires, Almagesto, 1994.
FELL, CLAUDE (coord.), Juan Rulfo. Toda la obra, Madrid, París, México, Buenos Aires, Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Antillana del siglo XX, 1992.
FILINICH, MARÍA ISABEL, “Los modos de enunciación en ‘El hombre’ de Juan Rulfo”. En: *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Puebla, Plaza y Valdés - Universidad de Puebla, 1997.
JITRIK, NOÉ, “El ojo de la aguja que mata: inconsciente y texto en un relato de Rulfo”. En: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, México, F. C. E., 1987.
LIENHARD, MARTÍN, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tlaloc”. En: Fell, Claude (coord.), *Juan Rulfo. Toda la Obra*, Edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana del siglo XX, 1992.
LOUSTAU, LAURA, *Cuerpos errantes. Literatura latina y latinoamericana en Estados Unidos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
RODRÍGUEZ ALCALÁ, HUGO, “Nostalgia del Paraíso y tres relatos de Juan Rulfo”. En: *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes, Carpentier, Roa Bastos, Rulfo*. Madrid, Gredos, 1973.
ROFFÉ, REINA, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos, 1992.
SOMMERS, JOSEPH, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”. En: *www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo.* Consultado el 23/01/07.
VITAL, ALBERTO, *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, F.C.E., 2003.
VITAL, ALBERTO, “Notas en torno al rescate crítico de *Pedro Páramo*”. En: *http://sololiteratura.com/rul/rulsobrerulfo.htm.* Consultado el 22/01/07.
ZEPEDA, JORGE, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México, Fundación Juan Rulfo, 2005.

Ilustraciones

P. 386, P. 387, *Gran historia latinoamericana. Pueblos y países IV*, Buenos Aires, CEAL, 1972.
P. 388, *Humboldt*, Año 33, nº 105, 1992.
P. 389, Juan Rulfo. Página oficial: *www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/home.htm*. Consultada el 28 de febrero de 2007.
P. 390, *Gran historia latinoamericana. Pueblos y países III*, Buenos Aires, CEAL, 1972.
P. 391, ROFFÉ, REINA, *Juan Rulfo. Autobiografía Armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
P. 393, *El Correo de la UNESCO*, diciembre de 1989.
P. 394, *Humboldt*, Año 35, nº 109, 1993.
P. 395, Archivo privado E.P.M.
P. 396, P. 398, *Humboldt*, Año 32, nº 104, 1991.
P. 397, *American Heritage New Pictorial Encyclopedic. Guide to the United Status*, vol. 13, New York, American Heritage Publishing, 1965.